

Asociación de Historia Contemporánea
Actas del XIV Congreso

DEL SIGLO XIX AL XXI. TENDENCIAS Y DEBATES
(Alicante, 20-22 de septiembre de 2018)

Mónica Moreno Seco (coord.)
Rafael Fernández Sirvent y Rosa Ana Gutiérrez Lloret (eds.)



**BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES**
www.cervantesvirtual.com

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
Alicante, 2019

Asociación de Historia Contemporánea. Congreso (14.º. 2018. Alicante)

Del siglo XIX al XXI. Tendencias y debates: XIV Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea, Universidad de Alicante 20-22 de septiembre de 2018 / Mónica Moreno Seco (coord.) & Rafael Fernández Sirvent y Rosa Ana Gutiérrez Lloret (eds.)

Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 2019. 2019 pp.

ISBN: 978-84-17422-62-2

Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2019.

Este libro está sujeto a una licencia de “Atribución-NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0)” de Creative Commons.



© 2019, Asociación de Historia Contemporánea. Congreso

Algunos derechos reservados

ISBN: 978-84-17422-62-2

Portada: *At School*, Jean-Marc Côté, h. 1900.

SARA MONTIEL: LAS TRANSGRESIONES AL IDEAL DE GÉNERO FRANQUISTA EN *EL ÚLTIMO CUPLÉ* (1957), ORIGEN DE UN ICONO GAY DE LA DEMOCRACIA

Álvaro Álvarez Rodrigo*
(Universitat de València)

El estreno de *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957) supuso un fenómeno sin precedentes en el cine español. La película se mantuvo ininterrumpidamente en el cine Rialto de Madrid durante casi un año, y marcó el récord de permanencia en cartel durante el período 1940-68³¹¹⁵. Los motivos de la gran popularidad del filme son diversos, pero sin duda buena parte de su éxito está relacionado con su protagonista. Sara Montiel se convirtió a partir de entonces en una estrella sin parangón y en el gran mito erótico del franquismo.

Casi medio siglo después, en la marcha del Día del Orgullo de 2001 en Madrid, Sara Montiel, quien entonces contaba con más de setenta años de edad, subió al estrado para identificarse públicamente con la lucha por la igualdad del colectivo homosexual y proclamar que también ella había sufrido ataques y discriminación en su juventud por no ajustarse a los cánones morales. En aquellos días, ‘Saritísima’ quedó definitivamente ungida como un icono gay, en un proceso que se había ido gestando desde décadas atrás, y que como explica Chris Perriam, nos sitúa ante la paradoja de un mito erótico heterosexual que se reinscribe como mito homosexual³¹¹⁶.

Alberto Mira sitúa a la actriz como modelo de diva sexy para los homosexuales, junto a Mae West y Marilyn Monroe, no como objeto de deseo, sino de imitación y de reivindicación a través de una sexualidad excesiva y de una exageración irónica de la feminidad, que no se oculta sino que se exhibe, y que transforma su carácter opresivo en fuente de placer³¹¹⁷. En el plano internacional, también encontramos diferentes divas del espectáculo, puesto que casi siempre el mundo del cine y de la canción aparecen asociados, que han sido apropiadas como referentes por el público homosexual. Entre ellas, Judy Garland es la figura más reconocida, dada la importancia de la comunidad gay norteamericana; aunque a nuestros efectos, vale la pena recordar el caso de la actriz sueca Zarah Leander, quien fuera una de las máximas estrellas de la cinematografía nazi, hasta su repudio en 1943 tras regresar en secreto a su país natal. Ejemplo también de una celebridad en el tránsito de un régimen dictatorial a democrático, encarnó un gran número de contradicciones y ambigüedades fuera y dentro de la pantalla, hasta el punto de que hoy mientras que muchos la recuerdan como la quintaesencia de sirena del Tercer Reich, otros enfatizan su apoliticismo. Tras la guerra, su carrera como actriz entró en declive, pero alcanzó mayor popularidad en su faceta como cantante, caracterizada por su voz masculina. Según Antje Ascheid, será precisamente la posibilidad de hacer una lectura autónoma de sus diferentes imágenes y textos, entre sus

* El autor participa en el proyecto de investigación I+D+i HAR2014-57392-P («Transiciones, movimientos sociales y democracia en el siglo XX. España en perspectiva comparada»), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y por el Fondo Social Europeo.

³¹¹⁵ Valeria CAMPORESI: *Para grandes y chicos: Un cine para los españoles 1940-1990*. Madrid, Turfán, 1994, pp. 90 y 127.

³¹¹⁶ Chris PERRIAM: «Sara Montiel: Entre dos mitos», *Archivos de la Filmoteca* n. 54 (2006), pp. 196-209.

³¹¹⁷ Alberto MIRA: *Miradas insumisas: Gays y lesbianas en el cine*. Madrid, Egales, 2008, pp. 200-205.

actuaciones musicales y la narrativa de sus películas, lo que permitirá que Leander fuera acogida como un icono gay³¹¹⁸. De modo que, si hablábamos de los significados contradictorios que personificaba Montiel como objeto de deseo de la mirada heterosexual y mito gay, no resulta menos paradójico que una seductora heroína nazi acabe transformada en símbolo para uno de los colectivos que más sufrió la represión.

Nos encontramos así con el concepto de estrella cinematográfica como una imagen compleja, intertextual y polisémica, en la que el receptor asigna significados que pueden ser diferentes o incluso contradictorios entre el conjunto de la audiencia, y que se desarrollan y cambian con el paso del tiempo³¹¹⁹. Una dimensión cronológica e histórica, ya que la creación de estas identidades tiene lugar en un contexto cultural concreto que permite hacer esta imagen inteligible y analizarla como representativa de las preocupaciones sociales³¹²⁰. Por tanto, la relectura gay de un texto que originariamente no estaba concebido como tal no resulta sorprendente, ya que dicha apropiación se da a partir de una determinada subcultura compartida que permite subvertir unos códigos por parte de un público *entendido*³¹²¹.

Sin embargo, en esta comunicación no he optado por un análisis de la recepción de la estrella, sino de la producción, en el sentido de cómo se construye esa representación cultural, a partir tanto de la presencia de la actriz en la pantalla como en otros medios de comunicación, especialmente en las revistas cinematográficas. No es mi propósito incidir en el modo en que la figura de Sara Montiel fue apropiado por la comunidad gay, si bien los procesos de recepción y producción están íntimamente relacionados. Aquello que se pretende es subrayar cuáles fueron esos elementos que contenía la figura de Sara Montiel a finales de los cincuenta que permitieron que, décadas más tarde, se convirtiera en un icono gay del posfranquismo. Me centraré, por tanto, en el momento considerado como la clave que ha marcado el resto de su carrera: *El último cuplé*. Evidentemente, su imagen a partir de entonces no fue inmutable; sin embargo, hay que tener en cuenta que Montiel, tal como subraya Vicente Benet en su tipología del estrellato cinematográfico durante del franquismo, es exponente de una estrella unívoca, en el sentido de que, aunque experimenta modificaciones, sus rasgos esenciales permanecen. Este modelo lo contrapone a «fórmulas de experimentación y mutación», en el que la actriz protagonizaría una variedad de géneros, o «fórmulas de hibridación» entre la pantalla y el espectáculo musical, como fue el caso de las llamadas artistas folclóricas o las intérpretes de la copla. Montiel sería un caso paradigmático de un tercer grupo de «fórmulas icónicas estables», aunque también comparte muchos rasgos híbridos entre el mundo de la canción y el cine³¹²².

³¹¹⁸ Antje ASCHEID: *Hitler's heroines: Stardom and womanhood in nazi cinema*. Philadelphia, Temple University Press, 2004, pp. 155-212.

³¹¹⁹ Richard DYER: *Las estrellas cinematográficas*. Barcelona, Paidós, 2001, pp. 89-90.

³¹²⁰ Paul MCDONALD: «Volver a conceptualizar el estrellato». En: DYER, Richard. *Las estrellas cinematográficas...*, pp. 221-222.

³¹²¹ Alberto MIRA: *Miradas insumisas...*

³¹²² Vicente J. BENET: «Tipologías del estrellato durante el franquismo: Algunas fórmulas dominantes», *Comparative cinema* n. 10 (2017), pp. 26-35.

Del glamour de Hollywood a la España franquista

En cualquier caso, si nos preguntamos qué significado tenía Sara Montiel a principios del siglo XXI, es conveniente precisar que, en el ocaso de su vida no era solo una estrella, en el sentido de una persona cuyo reconocimiento y fama se sustenta en la excelencia alcanzada en una determinada actividad humana, sino que para sus seguidores jóvenes se había convertido en una celebridad. Un término más difuso que no requiere de una conexión evidente con unos éxitos específicos³¹²³. Una distinción que me parece interesante señalar en cuanto a la reconstrucción retrospectiva del personaje a la que luego me referiré, pero que en cualquier caso resulta compleja y pone de manifiesto la dimensión temporal antes aludida.

Pero a finales de los cincuenta, Sara Montiel era eminentemente una estrella de cine, si bien fue precisamente el éxito de las canciones de *El último cuplé* las que le abrieron las puertas del mercado discográfico y de la actuación musical en los que se sustentó buena parte de su fama. Unos años antes, en 1950, Montiel, viendo que su carrera en España se había atascado en la interpretación de papeles secundarios, se trasladó a México, donde llegaría a protagonizar una docena de películas, que a su vez le abrieron las puertas para participar en producciones de Hollywood. Títulos que, salvo excepciones, no fueron estrenados en España, lo que contribuyó a que sus apariciones en los medios fueran también muy reducidas. El rodaje de *Veracruz* (Robert Aldrich, 1954) junto a estrellas de la talla de Gary Cooper y Burt Lancaster hizo recaer sobre ella una mayor atención. Así, por ejemplo, la encontramos en entrevistas en las que niega haber mantenido romances con sus compañeros de reparto³¹²⁴, o en reportajes que muestran su mansión mexicana de Cuernavaca³¹²⁵. Su imagen se asociaba a las estrellas americanas y hacía ostentación de un modo de vida diferente que probablemente invitaría a los lectores y lectoras a soñar...

A principios de 1956, durante una visita a Madrid, recibió la propuesta de protagonizar *El último cuplé* y decidió aceptar la oportunidad de regresar a España, a pesar de que todavía estaba ligada por contrato a Hollywood. Probablemente el éxito impensable que alcanzaría la película la convenció de retomar aquí su carrera y abandonar la aventura americana. Su presencia en la prensa especializada se incrementó, sobre todo a partir de que regresara nuevamente para el rodaje. Su forma de vestir, su peinado, sus poses... evidenciaban diferencias no solo con el conjunto de las mujeres españolas, sino incluso con el resto de las actrices nacionales. España comenzaba a abrirse al mundo con el turismo como principal punta de lanza, pero en este caso era una retornada, una española, la que importaba en su propio cuerpo un mensaje de modernidad.

Desde un primer momento, la película se promocionó como una historia a caballo entre la realidad y la ficción («la pequeña historia íntima de tantas y tantas mujeres que dedicaron a él [el cuplé] su vida, y que aquí se personifica en María Luján, personaje imaginario que vive las amarguras y alegrías de todos aquellos que sueñan con el triunfo»), y se facilitaba la identificación con su protagonista, a quien se calificaba de «triumfadora en Hollywood e Hispanoamérica»³¹²⁶. Las interpretaciones sobre el escenario guardan una relación directa con los diferentes estados por

³¹²³ Barry KING: *Taking fame to market: On the pre-history and post-history of Hollywood stardom*. Londres, Palgrave MacMillan, 2015, pp. 5-7.

³¹²⁴ J. ESTEBAN BLASCO: «No hay romance con Burt Lancaster, dice Sarita», *Primer plano* n. 742, 2 de enero de 1955.

³¹²⁵ G. S.: «Sara Montiel pareja de Gary Cooper», *Primer plano* n. 712, 6 de junio de 1954; Roberto CANTU ROBERT: «A Sarita Montiel le guía una buena estrella», *Primer plano* n. 715, 27 de junio de 1954.

³¹²⁶ «El último cuplé», *Radiocinema* n. 336, 29 de diciembre de 1956.

los que atraviesa el personaje y favorece la creación de una emoción íntima en el espectador, que siente asistir a un juego de espejos entre realidad y ficción³¹²⁷.

Montiel no pudo asistir al estreno de la película en Madrid porque tuvo que volver a América, pero a su vuelta pudo disfrutar del éxito impresionante que había alcanzado el filme. Firma un contrato en exclusiva con Benito Perojo, quien la promociona como gancho para sus películas, con sus publicidades idas y venidas a Hollywood. La imagen moderna que irradia es deslumbrante, equivalente a cualquier estrella internacional que visita nuestro país. Ella ofrece una apariencia rompedora y un modelo de feminidad que aporta rasgos de liberalización para la mujer respecto a la oscura posguerra; pero al mismo tiempo esa imagen se combina con otra mucho más tradicional, cercana a las costumbres y a la religiosidad popular. Valga como ejemplo un reportaje sobre su llegada a Barajas, en el que a la vez que se enfatiza la descripción de su vestuario, se informa de que cumplirá la promesa que le hizo a la patrona del pueblo de su madre, de la que se declara muy devota³¹²⁸.

Entre la modernidad y la tradición

El último cuplé cuenta en un largo flash-back la carrera artística de María Luján, quien después de triunfar como cupletista por todo el mundo en los años veinte, a mediados de la década de los cincuenta se encuentra en plena decadencia profesional y personal. Ella es consciente de que es el precio que ha tenido que pagar por su renuncia a formar una familia, y, en definitiva, por no asumir el rol de mujer tradicional subordinada al varón, que cumple con la ‘misión patriótica’ que le atribuía el régimen franquista, tal como ha señalado Giuliana di Febo, entre otras investigadoras³¹²⁹.

La gran aceptación que el filme encontró entre el público se debió probablemente a la popularidad de las canciones, a una historia melodramática que conseguía establecer una conexión emocional con el espectador, a un guion y a una puesta en escena que bordeaba los límites de la censura y, en buena medida, al atractivo de su estrella, quien se convertiría en un icono de feminidad. En este sentido, también hay que valorar positivamente su evocación nostálgica de los años veinte, en la que la recuperación del espectáculo del cuplé, inserto en un ambiente cosmopolita, suponía una novedad frente a las películas de folclore andaluz que durante la posguerra habían acaparado el género musical. Unos cambios que hay que relacionar con los que la sociedad española estaba comenzando a experimentar a mediados de los cincuenta, y que se plasmaban en una tensión entre la modernidad y la tradición que se manifiesta en diferentes elementos de la película, y muy especialmente en su protagonista, que bien encarna esa disputa entre cosmopolitismo y españolidad³¹³⁰.

³¹²⁷ Kathleen M. VERNON: «Theatricality, melodrama and stardom in *El último cuplé*», en Steven MARSH y Parvati NAIR: *Gender and Spanish cinema*. Oxford; New York, Berg Publishers, 2004, pp. 183-199.

³¹²⁸ Sofía MORALES y Pío GARCÍA VIÑOLAS: «La Virgen de Peñarroya lleva en sus manos una esmeralda regalo de Sara Montiel», *Primer plano* n. 886, 6 de octubre de 1957.

³¹²⁹ Giuliana DI FEBBO: «La cuna, la cruz y la bandera. Primer franquismo y modelos de género», en: Isabel MORANT: *Historia de las mujeres en España y América Latina. Vol. IV*. Madrid, Cátedra, 2005, pp. 217-237.

³¹³⁰ Vicente J. BENET. y Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA: «La española en el cine», en Javier MORENO LUZÓN y Xosé M. NÚÑEZ SEIXAS: *Ser españoles. Imaginarios nacionalistas en el siglo XX*. Barcelona, RBA, 2013, pp. 560-591.

El argumento de *El último cuplé* parece inspirarse en la figura de Raquel Meller. No resulta casual que el personaje de María Luján interprete algunas de las canciones que ella había popularizado, como *El relicario*, que Sara Montiel vuelve a poner de moda. Meller está considerada como la primera estrella cinematográfica que alcanzó tal estatus. Logró triunfar más allá de nuestras fronteras y se convirtió en un icono de consumo y de moda, y en un ejemplo de ascenso social a través del espectáculo.³¹³¹ Mujer moderna, independiente y cosmopolita, utilizaba gestos como el de fumar en público como un desafío a los arquetipos de feminidad hegemónicos. Aunque su modo de vida no se ajustaba al de una mujer familiar y doméstica, defendía otros valores tradicionales, como su ferviente catolicismo o su reivindicación del patriotismo español. «Con su pelo corto bajo la mantilla, Raquel Meller era la vez la España eterna y la España moderna»³¹³².

Pero aquí quiero destacar la coincidencia entre ambas como modelos de transgresión sexual, de utilización de su cuerpo como desafío a la normatividad de género. La interpretación de Montiel asume el carácter heterodoxo que estas artistas tuvieron en su época, como fetiches activos de seducción para las que el escándalo era en buena medida el combustible que alimentaba su fama³¹³³. El cine de posguerra había representado a las cupletistas y a las artistas de revista como mujeres ‘fáciles’, seductoras e inmorales, causantes de la ruptura de tantos matrimonios... si bien esta mirada se había suavizado progresivamente³¹³⁴. La protagonista de *El último cuplé* se beneficia de esta mayor comprensión hacia una mujer que, aunque ha cometido errores graves, tiene buen corazón. Tras una vida al margen de las convenciones en la que ha alcanzado la cima más alta, cae en el olvido, el juego, el alcohol y la pobreza. Como impone el melodrama, los comportamientos transgresores han sido castigados, si bien el género permite lecturas alternativas frente a este maniqueísmo moral, en forma de vías escapistas, de resistencia, de identificación emocional con las protagonistas... Una de ellas podría ser precisamente esa comunión emocional que el espectador gay pudiera sentir con aquella mujer maltratada por reivindicar un modo diferente de vivir su feminidad.

La crítica especializada, y no solo el público, celebró el éxito de *El último cuplé*, sin poner objeción alguna a los ingredientes que pudieran provocar un cierto escándalo. Se muestra orgullosa de la españolidad de la película y de su estrella, y se afirma que ha sido aquí, y no en su anterior etapa americana, cuando Montiel se ha convertido en una auténtica belleza y en una gran actriz. Se agradece a Orduña que nos haya liberado de la «espinita clavada» que supuso su marcha a Hollywood., y se advierte que «ya pueden venir Sofía, Gina, Marilyn...»³¹³⁵. Un comentario que nos sirve para recordar que el fenómeno Montiel no es un caso singular español, ni debe ser explicado exclusivamente como una vía de escape de la represión franquista. Es el momento en que se estaban imponiendo en la pantalla las actrices de cuerpos rotundos de sexualidad muy acusada. Marilyn Monroe es quien mejor personifica esta nueva tendencia, que en Estados Unidos encarna el deseo heterosexual masculino libre de culpa, el ‘premio’ que espera al hombre en el

³¹³¹ Kathleen M. VERNON y Eva WOODS PEIRÓ: «The construction of the star system...», pp. 293-318.

³¹³² Marta GARCÍA CARRIÓN: «Peliculera y española. Raquel Meller como icono nacional en los felices años veinte», *Ayer* n. 106 (2017), pp. 159-181.

³¹³³ Isabel CLÚA: *Cuerpos de escándalo: Celebridad femenina en el fin-de-siècle*. Barcelona, Icaria, 2016, pp. 110-118.

³¹³⁴ Fátima GIL GASCÓN: *Españolas en un país de ficción: La mujer en el cine franquista (1939-1963)*. Sevilla, Comunicación Social, 2011, pp. 106-108.

³¹³⁵ R. P.: «España tuvo que ser», *Radiocinema*, n. 355, 11 de mayo de 1957.

hogar³¹³⁶. Es también ahora cuando, en un contexto distinto y con significados tampoco coincidentes, triunfan actrices italianas como Gina Lollobrigida y Sofía Loren, cuyas películas se estructuran en torno a la belleza de la actriz y al atractivo de su cuerpo erotizado³¹³⁷.

También *El último cuplé* gira en torno al cuerpo de Sara Montiel, pero no tanto por lo que muestra sino por lo que sugiere. Sus movimientos insinuantes sobre el escenario, la manera de susurrar y de mover los labios al cantar, los sobreentendidos de las letras, su coqueteo con la cámara... Un erotismo subliminal que desafiaba los tabúes impuestos por la censura, pero que, en realidad, nunca los supera³¹³⁸. De igual modo, si resulta perturbadora Luján/Montiel como objeto de deseo, aparece incluso más provocativa cuando es ella quien hace evidente la atracción física que siente hacia un joven torero. En este sentido, la conocida secuencia en que canta para él *Fumando espero*, vestida con ropa sugerente, es la interpretación más sensual de la película. Ella se presenta como una mujer dueña de su sexualidad y se configura como un contramodelo de feminidad.

Su personaje permite además establecer paralelismos con la propia vida de la actriz, como el ascenso social a través del estrellato. Después del éxito de *El último cuplé*, Sara Montiel protagonizó una serie de musicales de temática e iconografía similar, como *La violetera* (Luis César Amadori, 1958), *Carmen la de Ronda* (Tulio Demicheli, 1959) o *Mi último tango* (Luis César Amadori, 1960), que contribuyeron a fundamentar su mito³¹³⁹.

A vueltas con el discurso de la estrella

Trazado a grosso modo en qué consistió la transgresión de género que encarnó Montiel a finales de los años cincuenta, así como sus límites, cabría preguntarse qué elementos originales de este mito erótico heterosexual propiciaron que, décadas más tarde, la gran estrella cinematográfica del franquismo se convirtiera asimismo en un mito gay. Evidentemente, se trató de un proceso que no se gestó de la noche a la mañana. Sin embargo, como ya se ha indicado, el presente trabajo no pretende detallar esta cronología amplia, sino que se detiene en el momento en que esta imagen quedó configurada y proyectada hacia el futuro, tal como consideran los investigadores que se han aproximado al personaje. Si partimos del concepto de estrella cinematográfica como una representación cultural en la que conviven unos discursos y prácticas, pero entre los que no se establece una relación dicotómica sino de retroalimentación, es, a mi juicio, en este juego entre prácticas y discursos donde se opera la transformación. No me he planteado analizar el proceso de apropiación por parte de los receptores, aunque tampoco pueda soslayarlo completamente. Mi interés se focaliza en la construcción de la imagen de la estrella, en la propuesta de significados que pueden ser aprehendidos, dentro de una polisemia estructurada, que permite interpretaciones múltiples, pero finitas³¹⁴⁰. A partir de *El último cuplé*, Sara Montiel se convirtió, dentro y fuera de la pantalla, en un mito erótico que en el estrecho mundo moral del franquismo resultaba desafiante. No suponía una ruptura, pero sí una anticipación de los cambios sociales que ya se vislumbraban

³¹³⁶ Richard DYER: *Heavenly bodies: Film stars and society*. Nueva York, Routledge, 2004, pp. 17-63.

³¹³⁷ Stephen GUNDLE: *Bellissima: Feminine beauty and the idea of Italy*. New Haven, Yale University Press, 1997.

³¹³⁸ Carlos F. HEREDERO: *Las huellas del tiempo: Cine español 1951-1961*. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1993, pp. 127, 187 y 188.

³¹³⁹ *Ibid.*, p. 127.

³¹⁴⁰ Richard DYER: *Las estrellas cinematográficas...*, pp. 89-90.

a finales de los cincuenta. Sus prácticas y, en mucho menor medida, sus discursos adquirieron un cierto carácter transgresor, pero sin abandonar el terreno cómodo de la ambigüedad. Como explica Chris Perriam, «Montiel is an unusually intense manifestation of the star as a mirage of transcendence». Puede ser consumida y reapropiada por diferentes tipos de audiencia, como si tuviera adheridas a su imagen diferentes capas de significados, y al mismo tiempo, como ella misma sostiene, su autenticidad no es cuestionada y su imagen resiste estable, aunque cambie y se desarrolle en el tiempo³¹⁴¹. Una pretensión que, como historiadores, no podemos asumir sin reservas ni tampoco obviar.

Uno de los documentos que mejor muestran la reelaboración de un discurso que dé coherencia a su vida y su carrera es la publicación de sus memorias en el año 2000³¹⁴². En ellas se afana por destacar la incompatibilidad, ya en los años cincuenta, del modo de vida que ella había adquirido durante su estancia en América con la España mojigata que se encontró a su regreso. Dice que recibió ataques en muchos lugares, debido en gran parte a su matrimonio con Anthony Mann, porque él era divorciado, y, por tanto, ella una pecadora. Pero lo más interesante es cómo se atribuye un carácter de modelo de subversión que tenía que ser silenciado:

«Como me hice tan famosa y popular, Franco no quiso que diese ese ejemplo de libertad a la gente. Los que viajaban como los que entraban y salían, sí sabían que había otro mundo, veían la vida de otra manera»³¹⁴³.

Relata cómo en diversas ocasiones fue desairada o ignorada por las autoridades franquistas, al igual que también destaca sus conexiones y simpatías con la izquierda, a raíz de sus contactos con los exiliados españoles en México. Coincido con Perriam en la apreciación que ese antifranquismo no parece alimentado por una profunda convicción ideológica, sino que es fruto del resentimiento por el trato recibido y su estigmatización como mujer descarriada³¹⁴⁴. Mas me atrevería a sugerir que se trata de una reelaboración posterior del discurso, más que una rememoración de sus emociones y pensamientos de aquellos días. Es difícil de creer que, más allá de alguna anécdota, sufriera ataques personales como los que narra³¹⁴⁵, al tiempo que estos pasajes, como el conjunto de las memorias, hacen presumir que sus páginas contienen tanta fabulación, consciente o inconsciente, como exposición de recuerdos.

A pesar de ello, tampoco la lectura del libro deja una sensación de fraude o de engaño, puesto que el lector barrunta que se han añadido grandes dosis de imaginación hasta en aspectos inanes, y se disculpan como si no fueran más que exageraciones infantiles o meros recursos narrativos para captar la atención. No obstante, cabe dudar de hasta qué punto esta reconstrucción del pasado es siempre tan inocente, y no hay una cierta voluntad de desprenderse de las sombras que se ciernen sobre su figura por haber alcanzado la gloria en un contexto de represión que luego se critica.

³¹⁴¹ Chris PERRIAM: «*El último cuplé*. The last torch song», en Alberto MIRA: *The cinema of Spain and Portugal*. Londres, Wallflower Press, 2005, p. 89-98.

³¹⁴² Sara MONTIEL: *Vivir es un placer*. Barcelona, Plaza & Janés, 2000. Es esta su última y más divulgada publicación autobiográfica, aunque en 1983, la revista *Lecturas* publicó sus memorias de forma seriada en 25 entregas.

³¹⁴³ Sara MONTIEL: *Vivir es un placer...*, p. 275.

³¹⁴⁴ Chris PERRIAM: «*El último cuplé*. The last torch song...».

³¹⁴⁵ En una entrevista de la agencia Efe de 1989 se quejaba amargamente de la censura de sus películas por su sensualidad y que «en muchos sitios se me tiraban piedras» y que en otras partes las mujeres le gritaban: «¡Guarra, y puta, asquerosa, pecadora!». Paco I. TAIBO: *Un cine para un imperio: Películas en la España de Franco*. Madrid, Oberón, 2002, p. 197.

Por supuesto que en el análisis de las revistas cinematográficas de la época no hay indicios sólidos que permitan deducir una actitud disconforme con la realidad. Es cierto que se disimulan las circunstancias de su matrimonio con Mann, pero también la censura procura que se escondan otros hechos de la vida de actrices que no se ajustan a los cánones oficiales. Aquello que realmente se manifiesta es una voluntad de integración y reconocimiento social, aunque sea en el marco de una dictadura, y su intento por borrar posteriormente estas sospechas de complicidad con el régimen no es exclusivo de Montiel.

Es también interesante observar que, en los años sesenta, al mismo tiempo que era reconocida como la estrella más popular, y probablemente por este mismo motivo, para los cineastas que habían participado en las Conversaciones de Salamanca y que pretendían reformar el cine español, Montiel simbolizaba todo aquello que querían erradicar³¹⁴⁶. Parece por tanto que, en esa tensión entre modernidad y tradición que encarnaba la estrella, la valoración entre propuestas transgresoras y conservadoras, todavía no se había resuelto en favor de las primeras. Al finalizar el siglo, es evidente que entre el colectivo gay el discurso que se ha impuesto es la de la Sara Montiel que contribuye a romper tabúes, que desafía con su cuerpo las estructuras del régimen en su negación del deseo y el placer.

En el caso del colectivo LGTBI, la primera conexión con esta audiencia se relaciona con la propia recreación histórica del filme, de un universo cultural, el del espectáculo de la canción, que ofrecía un espacio de creatividad para los transformistas³¹⁴⁷. En la Transición, una película como *Flor de otoño* (Pedro Olea, 1978) reforzaría esta idea del cuplé como expresión de liberación de género y lo ligaría a la lucha política³¹⁴⁸. La inversión sexual, aunque no puede ser asociada directamente a la homosexualidad, sí es uno de los motivos recurrentes de la subcultura camp³¹⁴⁹. En este marco, son frecuentes las imitaciones de artistas folclóricas o de otras divas como Sara Montiel. Pero no se trata de una imitación por simple atracción estética, sino de una reinterpretación irónica para un público cómplice, ya que el acto de apropiación se lleva a cabo a partir de esa mirada satírica³¹⁵⁰. Durante la Transición, artistas como Lola Flores, Rocío Jurado o la misma Montiel eran algunas de las más imitadas por travestis, y se mostraron orgullosas de ello, si bien progresivamente estas actuaciones comenzaron a pasar de moda y este espacio será ocupado por las ‘drag queen’. No obstante, también la movida madrileña procedió a su reciclaje desde la posmodernidad³¹⁵¹.

Por tanto, ‘Saritísima’ no era un caso especial de apropiación dentro de un modo de expresión camp. Sin embargo, sí resulta singular que se trascienda esa mirada irónica sobre su figura para elevarla al grado de icono gay, a pesar de ser asimismo un referente cultural del franquismo. Está claro que las respuestas han de buscarse principalmente desde la perspectiva de la recepción, en la que participan factores que ya han sido aquí apuntados. Pero esa apropiación parte de la imagen de la propia estrella, que en unos casos permite esa relectura y en otros no. Tomemos como ejemplo a otra estrella cinematográfica con quien mantiene una carrera profesional casi paralela. Me refiero

³¹⁴⁶Chris PERRIAM y Núria TRIANA TORIBIO: «The politics of stardom and celebrity», en Jo LABANYI y Tajana PAVLOVIC: *A companion to Spanish cinema...*, pp. 339-354.

³¹⁴⁷Serge SALAÜN: *El cuplé (1900-1936)*. Madrid, Espasa Calpe, 1990, pp. 98-101.

³¹⁴⁸Kathleen M. VERNON: «Theatricality, melodrama and stardom in el último cuplé...».

³¹⁴⁹Esta sería, junto al malditismo y la homofilia, uno de los modelos de articulación o expresión de la homosexualidad en España. Alberto MIRA: *De Sodoma a Chueca: Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Barcelona; Madrid, Egales, 2004.

³¹⁵⁰*Ibid.*, pp. 142-153.

³¹⁵¹*Ibid.*, pp. 439-443.

a Carmen Sevilla, quien hasta el bombazo de *El último cuplé* estaba considerada como la más bella y popular de las actrices españolas, y que también gozó de una considerable proyección internacional. Al igual que Montiel, compaginó su carrera cinematográfica con la musical, sin apearse del carro de la fama hasta su retiro definitivo, hace unos años, por motivos de salud. Fue presentada como objeto de deseo heterosexual, sobre todo a partir de que fue relajándose la presión de la censura, y en sus años ya de senectud, en los noventa, gozó de una enorme celebridad gracias a sus apariciones en televisión, y se convirtió en un personaje entrañable y querido para parte de una generación que apenas conocía su faceta cinematográfica.

Pero existen a su vez enormes divergencias entre ellas, sobre todo respecto a las actitudes y la reelaboración de su discurso. Así, si Montiel pudo encarnar un modelo de feminidad subversivo, Sevilla no representaba un reto para la normatividad de género. En la construcción de su imagen de estrella hay también una pugna entre modernidad y tradición, pero que en último término no supone ninguna ruptura con las convenciones sociales, sino que simplemente apunta a una tímida apertura más aparente que real. Sirvan de ejemplo algunas de las películas que protagonizó a mediados de los cincuenta. En *La hermana San Sulpicio* (Luis Lucia, 1952) era una joven novicia que revoluciona el convento con sus canciones y su actitud alegre y que acaba colgando los hábitos por amor, pero que en el fondo no comporta ningún cuestionamiento de la situación ni de la Iglesia ni de la mujer. Igual sucede en *La pícaro molinero* (León Klimovsky, 1955), en la que añade una nota de picardía y sensualidad, pero que no pasa de ser una celebración del sexo dentro del matrimonio; o en *Pan, amor y Andalucía* (Javier Setó, 1958), en la que no quiso llevar escotes como los que las actrices italianas Gina Lollobrigida o Sofía Loren habían lucido en los títulos anteriores de la serie cinematográfica³¹⁵². Tampoco las escenas de su vida privada que quedan reflejadas en los medios rompen los esquemas tradicionales. Viste a la moda con un punto de atrevimiento, pero siempre recatada; no hay dudas sobre su religiosidad y parece sentirse a gusto en las fotografías en que es retratada junto al dictador Franco o su esposa, Carmen Polo, o en las que posa sonriente en su visita a las tropas españolas desplegadas en Sidi-Ifni. Es, en suma, la imagen de una chica moderna pero formal, según los parámetros del régimen, y que, a diferencia de Montiel, encaja sin problemas en las políticas franquistas de género.

Con el paso del tiempo, Carmen Sevilla dio de sí misma una imagen más liberal e incluso se apuntó al cine de destape. Pero en sus memorias, frente a la prolija descripción que Montiel hace de las relaciones con sus amantes, Sevilla recuerda que llegó virgen al matrimonio. Reconoce que aquello era fruto de una época y que le hubiera gustado conducir su vida de otro modo, pero que no se arrepiente de nada³¹⁵³. Como bien la define Jo Labanyi era «more saccharine than gutsy», con su immaculado peinado, su sonrisa de anuncio y su higiénica sexualidad de jovencita³¹⁵⁴. Sevilla no se excusa, se presenta como hija de su tiempo, tal vez como víctima de esa sociedad represora, pero no reniega de un tiempo feliz y no se presenta ni como mártir ni como heroína de una causa. Sí que hay un poco de eso en Montiel cuando dice que le llamaban la amante del americano porque su marido era un divorciado y la insultaban y ella tuvo que resistir. Ella sí que dispone de la posibilidad y de la voluntad de reelaborar su discurso en un sentido contestatario y rebelde. Tiene los mimbres y una audiencia dispuesta a escucharla. Y precisamente por ello, hay que prevenirse ante estas lecturas retrospectivas. Así, una cuestión es afirmar que el éxito de *El*

³¹⁵² Carlos HERRERA: *Carmen Sevilla. Memorias*. Barcelona, Bellacqua, 2005, p. 134.

³¹⁵³ *Ibid.*, pp. 114-187.

³¹⁵⁴ Jo LABANYI: «Feminizing the nation: Women, subordination and subversion in post-civil war spanish cinema», en Ulrike SIEGLOHR: *Heroines without heroes: reconstructing female and national identities in European cinema, 1945-51*. Londres, Bloomsbury, 2016, pp. 163-182.

último cuplé marcó la imagen que Sara Montiel proyectaría sobre el resto de su carrera, pero otra distinta es caer en explicaciones teleológicas en las que su discurso postrero pueda distorsionar su significado en contextos anteriores. A título de ejemplo, es cuestionable deducir que Montiel es una mujer que «se ha hecho su propio molde» a partir de la sorpresa que causó en la investigadora el descubrimiento de su papel en *Cárcel de mujeres* (Miguel M. Delgado, 1951), porque «no había visto ninguna otra actriz española de la época rompiendo ciertos moldes»³¹⁵⁵, al tiempo que se elude que esa película mexicana fue producida lejos de la órbita franquista, y que ni siquiera fue estrenada en España hasta 1967³¹⁵⁶. O apuntar que el reparto de *El último cuplé* era una fascinante asociación incompatible y transnacional, al unir en cartel a Armando Calvo, emblema de una película ligada a la nostalgia imperialista española como *Los últimos de Filipinas* (Antonio Román, 1945) con una sexy Sara Montiel que había mantenido conexiones con los exiliados republicanos en México³¹⁵⁷. Pero de nuevo no se tiene en cuenta que para el público español de entonces mucho había llovido desde el estreno de aquel filme patriótico doce años atrás, y que en cualquier caso el título que otorgó a Calvo gran notoriedad y por el que siempre se le recordaba no fue ese sino *El escándalo* (José Luis Sáenz de Heredia, 1943); y, por otra parte, como ya he expuesto, bien poco se conocía aquí de la vida de Montiel en México, y menos aún de sus simpatías políticas, que salen a la luz cuando ella las airea en sus memorias.

A modo de conclusión

«Siempre nos quedará *El último cuplé*». Esta expresión de Alberto Mira resume a la perfección el lugar mítico que ha alcanzado esta película en «el viraje hacia el ámbito de lo imaginario» que Sara Montiel, como otras divas, emprendió en las postrimerías de su vida³¹⁵⁸. Resulta imprescindible detenerse en ella porque parece contener la esencia de la autenticidad de la estrella. Su transformación de mito heterosexual del franquismo a icono gay de la democracia comportó una idealización de su imagen, tanto en lo que respecta a la reapropiación de su figura, como en la inevitable reconstrucción de su propio discurso. No cabe hablar de una mistificación, pero sí de un soslayado de las contradicciones que contenía su imagen a finales de los cincuenta.

Tal como se ha argumentado, Montiel encarnaba entonces buena parte de las tensiones provocadas por las políticas de género impuestas por el franquismo, y su imagen personificaba algunas de las contradicciones entre la modernidad y la tradición que vivía la sociedad española de la época. Hay en ella una intención transgresora, propia de su personalidad y alimentada por la experiencia americana. Ese desafío al ideal de feminidad franquista encarnado en la figura de Montiel tiene dos procedencias. Una es la propia película, que la asocia al cuplé de los años veinte, a un período de avance de la modernidad, anterior a la reacción franquista. Al igual que el filme juega en dos niveles, el de la protagonista en el escenario y en su vida, ese mismo paralelismo es extrapolable a la estrella dentro y fuera de la pantalla. Aquí se encuentra el segundo origen del

³¹⁵⁵ Mara DONAPETRY: «Conversación con Sara Montiel: Trátame de tú», *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, n. 4 (2000), p. 225-233.

³¹⁵⁶ Alberto ELENA: «Catálogo de películas latinoamericanas estrenadas en España», *Red de Investigadores de América Latina* (2012): <https://docplayer.es/15355682-Catalogo-de-peliculas-latinoamericanas-estrenadas-en-espana.html> [Consulta: 4 junio, 2018].

³¹⁵⁷ Chris PERRIAM: «*El último cuplé*. The last torch song...».

³¹⁵⁸ Alberto MIRA: *Miradas insumisas...*, p. 203.

desafío, en la vida de la propia actriz. Ella llega de Hollywood e importa una serie de valores, imágenes o modos de comportamientos vinculados a la modernidad. Son los mismos que encarnan las estrellas de Hollywood, pero aquí es una mujer española quien previamente los ha hecho suyos, y muestra una vía de incorporación que resulta mucho más desafiante porque no es ficcional. Además, no puede ser tajantemente criticada como otras estrellas de Hollywood, porque a la vez es un símbolo del triunfo español en el exterior en un momento de apertura, de manera que resulta complicado combinar el orgullo patrio con la censura de determinadas actitudes.

Pero en Montiel hay también un inequívoco deseo de integración en ese sistema. Su misma decisión de regresar a España es una clara manifestación del propósito de tomar parte como estrella en el universo franquista. Con todas sus limitaciones y opresiones, pero también con sus prebendas. En sus memorias del 2000, lamenta los desaires recibidos por el régimen, y ya en testimonios anteriores había dado muestras de disconformidad. No obstante, la posición que ocupaba dentro del entramado social minimiza su papel de resistente.

Bien es cierto que uno de los componentes de su imagen estelar es la de presentarse como una mujer independiente e incluso indómita. Ser diferente forma parte de su atractivo, de su estrategia como celebridad. Desprenderse de todo aquello que pudiera ser interpretado como una aquiescencia con el franquismo, más allá de cuanto hubiera de convencimiento sincero, es una reformulación del discurso más que conveniente. Ella se reivindica como una más de los españoles y españolas que han padecido y luchado contra las injusticias y represión franquista, y en particular por la libertad e igualdad de género. Desde ese punto, se compara con la causa del movimiento gay. De tal manera que, desde la perspectiva de la recepción, su figura puede ser resituada tanto en una forma de articulación camp como homófila, en el sentido que aquello que se demanda es la equiparación de derechos con el resto de la ciudadanía y la integración social³¹⁵⁹. Un discurso que desembocaría en la idea de que uno de los máximos exponentes del éxito de la España surgida de la Transición es su erección como una democracia sexual, con la aprobación pionera del matrimonio homosexual. Una visión que, desde una postura historiográfica radical, es asimilada al homonacionalismo, en tanto que se configuraría como un patriotismo constitucionalista que ignora otras subjetividades *queer* que no se integraron en el sistema³¹⁶⁰.

En definitiva, la Sara Montiel del siglo XXI es una figura que puede ser perfectamente reivindicada y celebrada como un icono gay, por mucho que en sus últimos años, debido a su carácter hiperbólico, muchas de esas actitudes que en su día fueron transgresoras nos resulten patéticas. Exageraciones que anidan bien en el territorio camp, a la vez que la estrella asume un discurso despojado de elementos incómodos, que en cambio sí permanecen adheridos a otras divas, como Carmen Sevilla o Concha Piquer, instrumentalizadas también por el franquismo, a las que se puede dedicar una mirada irónica o amable, pero que difícilmente podrían ser consideradas, y probablemente nunca lo pretendieron, como ‘uno de los nuestros’ por la comunidad homosexual.

³¹⁵⁹ Alberto MIRA: *De Sodoma a Chueca...*, pp. 25-26.

³¹⁶⁰ Brice CHAMOULEAU: *Tiran al maricón. Los fantasmas queer de la democracia (1970-1988)*. Madrid, Akal, 2017.